

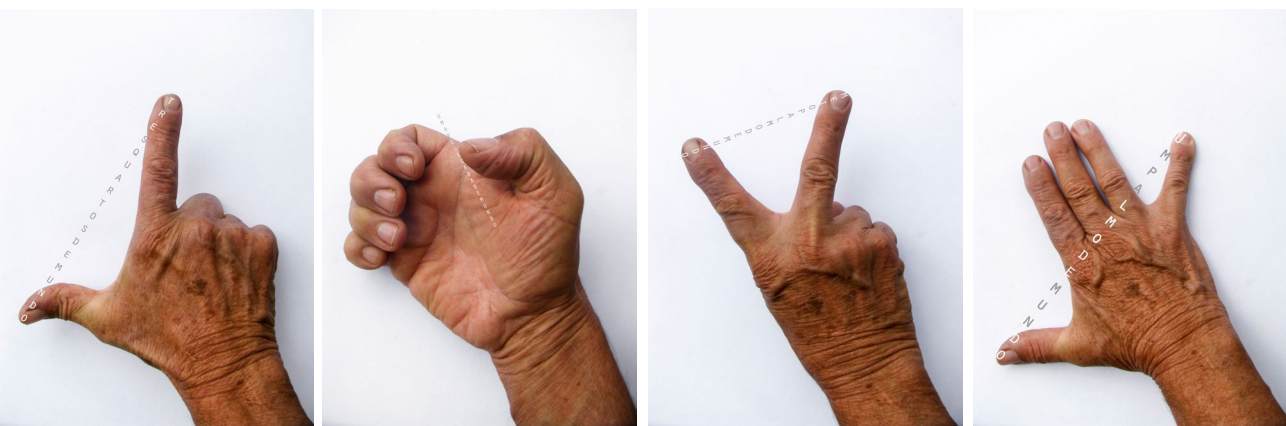


Figura 1. Pedro Parente: *Um palmo de mundo*, 2020. Fotografia e intervenção digital, 45 x 30 cm cada. Fonte do artista.



ORIENTAÇÃO E DESORIENTAÇÃO DESDE O CORPO NA OBRA DE PEDRO PARENTE E JULIA PEMA

Ricardo Henrique Ayres Alves

Resumo: O presente trabalho discute obras de arte presentes nas exposições *Um palmo de mundo*, de Pedro Parente, e *Tramoia*, de Julia Pema, ambas com curadoria de Renan Soares, a partir de suas abordagens do corpo. Partindo da ambiguidade entre o corpo como elemento que induz à orientação e à desorientação, foi desenvolvido um estudo crítico comparativo que aproxima os trabalhos procurando suas diferenças e aproximações, debatendo a influência mútua entre corpo e espaço a partir da teoria de Christine Greiner.

Palavras-chave: Corpo. Orientação. Desorientação. Julia Pema. Pedro Parente

ORIENTATION AND DISORIENTATION FROM THE BODY IN THE WORK OF PEDRO PARENTE AND JULIA PEMA

Abstract: This article discusses works of art present in the exhibitions *Um palmo de mundo*, by Pedro Parente and *Tramoia*, by Julia Pema, both curated by Renan Soares, based on their approaches to the body. Starting from the ambiguity between the body as an element that induces orientation and disorientation, a critical comparative study was developed that approximates the works, looking for their differences and approximations, debating the mutual influence between body and space based on Christine Greiner's theory.

Keywords: Body. Orientation. Disorientation. Julia Pema. Pedro Parente.



INTRODUÇÃO

Em *Universos da Arte*, Fayga Ostrower (1983) apresenta uma série de debates introdutórios sobre os fundamentos da linguagem visual. Entre eles, destaca as direções horizontal e vertical como resultados de um processo vivenciado em nossa experiência como seres humanos, indicando que nosso corpo se estende verticalmente sobre o solo horizontal, e que dessa relação parte nossa percepção: do encontro entre essas duas direções se origina nosso eixo sentido, o qual utilizamos como referência para nossa orientação, pautando nosso processo perceptivo visual. A partir de tal sistema, somos capazes de identificar o reforço da estabilidade do eixo sentido com as verticais e horizontais assim como a instabilidade e o movimento sugerido pelas diagonais.

Além da evocação da experiência do corpo como meio de orientação fundamental para pensar a visualidade e a forma com que interpretamos suas qualidades, durante o século XX, as artes visuais se relacionaram diretamente com a reflexão sobre a corporalidade a partir de conjunturas como a concepção fenomenológica do Minimalismo desde o contexto estadunidense (Foster, 2014) e os desdobramentos do neoconcretismo no Brasil que, partindo da abstração geométrica, incorporaram a experiência do corpo como parte fundamental de uma série de obras e proposições. Também influenciados pela fenomenologia, tais artistas valorizavam o corpo, considerado por eles uma totalidade simbólica e simbolizadora (Couto, 2004).

O corpo também tem um espaço privilegiado na história das doenças e epidemias, já que é onde as moléstias se instalam, degradando as carnes, causando dor e, por vezes, a morte que, em alguns casos, seria menos temida do que o sofrimento prolongado (Sontag, 2007). No entanto, na história recente das epidemias, destacam-se, a partir da covid-19, além da enfermidade em si, os impactos do distanciamento social que tinha por objetivo diminuir a disseminação do vírus SARS-CoV-2. Essa situação foi explorada em diferentes proposições artísticas que refletiram sobre a centralidade do espaço privado no contexto das quarentenas, as quais se estenderam por muito mais do que quarenta dias. Processos e



obras produzidos nesse contexto foram frequentemente compartilhados por meios digitais, como os perfis de redes sociais.

Nesse sentido, é possível identificar na arte produzida ao redor da recente epidemia uma ênfase na situação da reclusão, e principalmente do artista recluso, o que se diferencia da relação entre a arte e outras epidemias, como a aids (Alves, 2020), que se debruçava sobre a doença em si e não tanto sobre as consequências de suas medidas de prevenção. Dessa forma, é possível identificar que no caso da covid-19 as narrativas artísticas privilegiaram o debate sobre a reclusão e as limitações causadas aos artistas e à população em geral pelo distanciamento, e a questão do sofrimento dos atingidos pela enfermidade ou mesmo o luto daqueles que perderam seus entes queridos não recebeu tanto destaque.

Entende-se essa ênfase a partir da constatação de que a interrupção de diversas atividades presenciais impactou fortemente as rotinas, bem como as subjetividades de sujeitos que, de uma hora para a outra, foram confinados em suas casas, adaptando-se à proliferação de atividades remotas e online no período mais crítico da covid-19. Com a descoberta da vacina e o avanço de sua explicação, as atividades foram progressivamente retomadas e o campo da cultura, extremamente afetado pelo fechamento de instituições e suspensão de eventos, passou a se reestabelecer, e não foi incomum encontrar obras que, de alguma forma, elaboravam a reclusão e o distanciamento. Foram vistas muitas discussões sobre os corpos que ficaram presos em casas e apartamentos, com rotinas e trajetos limitados, utilizando acessórios como as máscaras que auxiliariam sua segurança. Corpos que tiveram que se orientar com a redução do espaço de circulação, com seu isolamento e com o medo de se infectar com o novo vírus.

Foi no contexto do retorno das atividades presenciais em espaços de arte que, durante o ano de 2022, tive a possibilidade de visitar duas exposições realizadas no Corredor 14, espaço de arte localizado na cidade de Pelotas/RS. Ambas tinham curadoria de Renan Soares, sendo elas mostras individuais dos artistas Pedro Parente e Julia Pema. Os projetos, a partir de suas particularidades, debatiam aspectos que cercavam o corpo e, naquela oportunidade, estavam sendo novamente



montadas, pois suas primeiras versões no ano anterior foram afetadas por medidas restritivas em virtude da covid-19. Nesse sentido, o presente texto realiza um exercício crítico sobre a obra de Parente e Pema, pensando as possibilidades de orientação e desorientação a partir do corpo elaborados em um contexto pós-pandêmico, comum aos artistas e ao crítico.

DO DISTANCIAMENTO SOCIAL AO ESPAÇO EXPOSITIVO

O Corredor 14 é um ateliê e espaço expositivo colaborativo que, na época da realização das exposições, era gerido por quatro artistas, sendo eles Karina Nascimento, Rafaela Ribeiro, Renan Soares e Vicente Lima. Desde 2018 a instituição vem desenvolvendo uma série de atividades relacionadas à arte contemporânea, fomentando debates e discussões na região sul do RS a partir da cidade de Pelotas. Atendendo à uma demanda de visibilidade dos artistas e da produção em arte local, o espaço tem se destacado pela perspectiva colaborativa e pela variedade de atividades que envolvem exposições, cursos, oficinas e residências artísticas.

No contexto das políticas públicas de cultura decorrentes do impacto da covid-19, o Corredor 14 foi contemplado pelo edital 09/2020 da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, que contava com recursos da Lei Aldir Blanc, nomeada assim em homenagem ao importante compositor brasileiro que faleceu no dia 4 de maio de 2020 em virtude da covid-19. O projeto previa a manutenção e reforma do espaço assim como a realização de duas exposições abertas ao público, o que foi planejado em um momento de retomada de atividades e reabertura de espaços culturais. No entanto, quando estava sendo finalizada a montagem da primeira exposição, *Tramoia*, os casos aumentaram, e a equipe decidiu realizar as duas mostras sem visitação, aproveitando a montagem para a realização de registros para a produção de catálogos e vídeo-visitações. Além da possibilidade de visitação remota por vídeo, o educativo ofereceu um curso junto a cada uma das exposições, procurando ativar os projetos mesmo em um contexto de distanciamento social.

O denominado *Programa de Exposições Corredor 14* procurou privilegiar em seu escopo a produção de artistas locais em exposições



individuais caracterizadas por uma direta relação das mostras com o projeto educativo coordenado por Carolina Clasen, que foi responsável por estabelecer diálogos com a comunidade por meio de atividades que estão documentadas nos catálogos. A atenção dada à dimensão educativa nas duas exposições reforça a importância de seu contexto histórico: no caso da mostra *Tramoia*, de Julia Pema, existiu um debate sobre como era possível ativar a presença no contexto do distanciamento social, levando em consideração suas obras interativas e sensoriais. Segundo as produtoras Karina Nascimento e Jéssica Porciúncula (2021a), “assumir a distância física nos fez compreender que a presença acontece desde a disponibilidade do sujeito de compartilhar experiências, mesmo que ela parta de dentro do perímetro do seu quarto”. Por sua vez, no catálogo de *Um palmo de mundo*, de Pedro Parente, novamente existe referência ao distanciamento para pensar as ações educativas: “diante dos atuais distanciamentos, compreendemos que a presença acontece a partir da disposição dos corpos de compartilhar experiências” (Nascimento; Porciúncula, 2021b).

Em um momento posterior, apesar da concretização desse conjunto de atividades, o Corredor 14 decidiu remontar as mostras para a visitação, tendo em vista o investimento com a manutenção do espaço e o desejo de oferecer as exposições presencialmente para o público. Foi a partir dessas realizações em que tive contato com as montagens e com os trabalhos dos artistas. Diante da experiência da presença de meu corpo nas duas exposições, que ocorreu a partir do arrefecimento do distanciamento social, percebi que uma reflexão crítica sobre os trabalhos apresentados poderia contribuir para pensar o contexto imediatamente posterior à pandemia, e que, em ambos os projetos, o corpo ocupava um lugar de destaque, ora como instrumento de orientação ora como índice da desorientação. Importante dizer que o presente texto não procura descrever ou analisar com pormenores os projetos curatoriais desenvolvidos por Renan Soares, mas elencar a partir deles alguns trabalhos em particular que conversam entre si para uma compreensão dialógica sobre o corpo na arte contemporânea a partir de um contexto particular no interior do RS.



UM PALMO DE MUNDO, DE PEDRO PARENTE

A reabertura de *Um palmo de mundo*, de Pedro Parente, ocorreu em setembro de 2022, invertendo a ordem das primeiras montagens, já que originalmente a mostra de Pema tinha sido a primeira a ser inaugurada. Ao entrar na exposição, a primeira impressão dada pelos trabalhos sugere a relação do corpo com a terra como evocado por Ostrower (1983, p. 46) ao lembrar que o processo perceptivo parte da nossa experiência em relação ao espaço: “quando percebemos, na arte, a indicação de horizontais e verticais, não se trata de meros elementos de geometria [...]”. Trata-se, sempre, de direções vivenciadas, portanto, direções carregadas de emoção”.

A partir dessa experiência vivenciada e atravessada por emoções, Parente narra uma relação do corpo com a terra que, no entanto, se distancia da familiaridade que possuímos com esses dois elementos. As obras são construídas a partir da presença de formas e objetos curiosos, como uma corda, manipulada em vídeo pelo artista, e instrumentos de madeira na paisagem, apresentados em fotografias. Ou seja, a relação entre corpo e terra surge mediada por diferentes aparatos e estratégias.

O trabalho que recebe os visitantes está na parede à direita da entrada. A série homônima à exposição conta com quatro fotos da mão do pai de Parente em diferentes posições (Fig. 1). Em cada imagem existe uma linha produzida sobre a mão com a sequência de letras que sugere uma medida diferente estabelecida a partir de dois pontos distintos: *um palmo de mundo*, uma polegada de mundo, três quartos de mundo e meio palmo de mundo. O conjunto dessas medidas sugere o ato do ser humano de medir o espaço a partir de seu corpo, criando sistemas de referência com o que lhe é mais cotidiano e próximo, sua própria carne.

Transformar a linha geométrica imaginária em linha gráfica utilizando palavras que descrevem tais medidas é um recurso que explicita a complexa elaboração racional que existe nos processos de medição e organização do espaço. Segundo Parente (2021), o corpo



aparece como uma trena, seja para medir o próprio espaço, ou palavras tal qual o objeto de medição que simula.

Para Christine Greiner, é a partir da fenomenologia de Edmund Hesserl e Maurice Merleau-Ponty

que se disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos (Greiner, 2005, p. 23).

Nesse sentido, é possível afirmar que a noção de corporeidade que contempla a vivência e o lugar onde ocorrem mecanismos cognitivos é uma noção relativamente recente. Para Greiner (2005) é fundamental entender que não existe uma distinção entre o corpo biológico e o cultural, pois são inseparáveis, e que corpo e espaço vivem em coevolução, sendo ativos o tempo todo, influenciando-se mutuamente. Tal concepção se relaciona diretamente com a ideia de medir o mundo a partir de um palmo, uma estratégia de apreensão do espaço elaborada desde o corpo.

Em *CAMPO_Continente* – (*paisagem irradiada*), de 2021, a relação entre corpo e terra assume outra configuração. O trabalho ocupa uma sala à parte, sendo possível desde a entrada no espaço expositivo vislumbrar parte dessa videoinstalação (Fig. 2). Uma forma irregular, que evoca um lote, é delimitada por laterais de madeira, sendo preenchida por 90 kg de terra que repousam em seu interior. Sobre esse arranjo, uma projeção apresenta imagens de uma paisagem rural na qual Parente realiza uma série de ações. Com imagens de seu corpo exibidas sobre um volume de terra que corresponde ao seu peso, o artista fricciona duas corporalidades distintas a partir de um mesmo sujeito.





Figura 2. Pedro Parente: *CAMPO_Continente* – (paisagem irradiada), 2021. Videoinstalação: 180 x 150 x 10 cm. Fonte do artista.

Na liturgia católica o processo de transformação da hóstia no corpo de Jesus é chamado de transubstanciação, definindo a mudança da substância por um processo religioso. Ao transubstanciar seu corpo em terra a partir da referência ao seu peso, processo próximo ao utilizado por Félix González-Torres em alguns de seus trabalhos, como *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*¹, de 1991, Parente assinala uma relação direta com um determinado local, justamente a terra de onde vem, a zona rural da cidade de Piratini. A paisagem projetada é a imagem desse local, assim como a superfície em que ela é projetada também tem nessa localidade sua origem, e seus contornos são justamente os que definem a terra de sua família.

¹ González-Torres realizou diversas obras compostas de caramelos que ficam à disposição do público para serem levados. No caso dessa obra, a quantidade de caramelos corresponde ao peso de seu companheiro Ross Laycock, falecido em decorrência da aids em 1991. Nesse sentido, o corpo transubstanciado em doces que vão sendo levados, e que por isso se torna cada vez mais leve, metaforiza os efeitos da enfermidade no corpo de Ross.



Ao definir esse espaço particular Parente evidencia a partir de quais coordenadas pensa sua relação com o espaço. Ao discorrer sobre a exposição, diz que

o corpo ao qual é feito referência é em primeiro lugar o meu e em segundo lugar, o de meu pai. Destes corpos surgem formas, de ver e de apreender o espaço que se encontra no entorno, o mundo ou nesse caso, a zona rural de Piratini, município localizado ao sul do Rio Grande do Sul, no qual meu pai vive, onde eu cresci e aprendi uma série de conhecimentos que demandam um fazer junto, para serem adquiridos (Parente, 2021).

Parente (2021) destaca que tais “conhecimentos estão ligados a gestos, especialmente formas de medir e manusear objetos que auxiliam o corpo a dar conta da imensidão da terra durante o cultivo, e são constituintes de uma forma de viver, própria do campo”. Ao procurar uma equivalência entre a materialidade de seu corpo e do lugar que lhe é tão caro, Parente estabelece a profunda relação do corpo com o espaço e suas relações mútuas de transformação, como discutido por Greiner (2005), a ponto de traduzir sua carne em terra, projetando sobre esse corpo imagens suas utilizando instrumentos da lida rural. Diante da imensidão por ele mencionada, circunscreve a terra a um pequeno perímetro, conferindo-lhe limites.

É possível pensar, portanto, na própria etimologia do termo cultura, diretamente relacionada ao cultivo. O ser humano cultiva a terra e para isso, toma como referência seu corpo, transformando o ambiente e a si mesmo. No processo de Parente essa relação é o mote a partir do qual ele cria suas obras, pensando novamente o corpo, o seu ou do público e o espaço expositivo de uma maneira cíclica que, por analogia, pode ser pensada como uma forma de cultivo, de cultura.

Ao desnaturalizar os elementos que mediam o sujeito e o ambiente rural, o artista apresenta ao público imagens que podem não ser tão familiares. Um exemplo é a fotografia referente ao processo de esquadrejamento da lavoura, ou seja, a divisão da terra para a delimitação



dos canteiros² realizada por instrumentos próprios, como o marcador e os pontos-guia, que aparecem em *Campo – (Paisagem Estimada)* (2020), a partir de uma composição elaborada por Parente (Fig. 3). Assim como no trabalho anterior existe nessa proposição a definição de um perímetro específico diante da imensidão do espaço rural.



Figura 3. Pedro Parente: *Campo – (Paisagem Estimada)*, 2020. Fotografia: 50 x 90 cm. Fonte do autor.

É necessário pontuar a especificidade formal dos instrumentos utilizados para o esquadreamento, pois essas formas podem ser curiosas para quem não tem proximidade ao tema, o que pode causar estranhamento e fascínio. Diferentemente do que ocorre com uma régua ou uma trena, instrumentos bastante popularizados, a presença de marcadores e pontos-guia nos trabalhos de Parente pode evocar outras leituras. Seriam os instrumentos de madeira objetos projetados pelo artista como obras de arte e sua instalação uma apresentação derivada da *land art*?

2 O processo de esquadreamento, ao dividir o espaço para cultivo, delimita a distância entre os canteiros, permitindo, por exemplo, maior incidência de luz sobre as plantas e o escoamento da água. Em terrenos íngremes é necessário que tal espaço seja maior na porção superior e menor na porção inferior, permitindo que a água das chuvas escoe com velocidade reduzida, sem causar prejuízos para o cultivo.



É preciso pontuar que, na primeira versão da exposição, acessível pelo registro no catálogo, tais objetos foram fixados nas paredes de um corredor, ligados por cordas, situação instalativa que não estava presente na segunda montagem. Longe do chão, sem tocarem a terra e sem definirem um espaço preciso, tais objetos se distanciam de sua função usual, contribuindo para a codificação das formas. Nessa configuração os instrumentos de orientação podem curiosamente desorientar aqueles que não os conhecem. Essa situação é um lembrete de que o conjunto de referências compartilhado por Parente e seu é particular: inscreve-se em um determinado contexto e que, por isso, não é compartilhado por todos. Apesar de seu largo uso, no contexto do projeto, assinala, como tantos outros elementos e vivências aqui relatados, a dimensão autobiográfica dos trabalhos do artista.

Ao discutir a autobiografia nas artes visuais, Anna Maria Guasch (2009) afirma que o aspecto biográfico não explica a vida, mas corre em paralelo com ela, assim como os trilhos de um trem. Essa caminhada em paralelo parece bastante clara quando pensamos nas elaborações autobiográficas de Parente que não reproduzem simplesmente suas memórias e experiências, mas sim, partindo delas, criam outros sentidos. Em *Dimensões da fronteira de si* (2021), apresentando-se como uma vídeo-performance, mas também como uma proposição a partir de um objeto instalado no espaço, o artista utiliza uma corda para medir seu próprio corpo (Fig. 4). Aqui o instrumento de medida da terra passa a medir a carne, ficando à disposição do público que pode observar a ação gravada e interagir com o objeto manipulado pelo artista.

Essa proposição se aproxima do primeiro trabalho por indicar um sistema de medida, mas se distancia em outros sentidos. O desenho curvilíneo da corda sobre a parede se distancia das imagens da régua e da trena e mesmo do fio esticado utilizado para esquadrear o terreno. Além disso, a possibilidade de qualquer visitante medir seu corpo e gerar suas próprias medidas sugere a existência de diferentes medidas quantas foram diferentes as pessoas, distanciando-se de um padrão.





Figura 4. Pedro Parente: *Dimensões da fronteira de si*, 2021. Video-performance-proposição, dimensões variadas. Fonte do autor.

Assim é possível dizer que as mediações entre o corpo e o espaço, mesmo no sentido da organização para o cultivo, operam a partir de sujeitos e corpos específicos, de situações particulares. Essa compreensão reforça a singularidade do trabalho com as mãos do pai de Parente, que, por estar próximo à porta, media a chegada e a saída do espaço, assinalando o aspecto autobiográfico das propostas. Talvez não exista imagem melhor que a das mãos para assinalar esse aspecto, tendo em vista que segundo Parente, são elas que manipulam os materiais e constroem todos os instrumentos de medida. Os dedos esticados que se estendem da palma da mão lembram itens de canivetes, o que indica sua vocação multitarefa e sua capacidade de construir, cortar, modelar, enfim, de cultivar.



TRAMOIA, DE JULIA PEMA

São as mãos também partes do corpo que se destacam em *Tramoia*, exposição de Julia Pema que foi apresentada presencialmente ao público no final de setembro de 2022. Neste caso, no entanto, não são mãos que medem, mas sim mãos que costuram. Em um contraponto que, de alguma forma, discute papéis de gênero construídos socialmente entre homens e mulheres, evidenciando estruturas do sistema de sexo/gênero (Rubin, 2017), a produção de Pema cerca as tramas, as linhas, a costura e as agulhas, temas culturalmente associados às mulheres que a artista recupera em uma perspectiva familiar e autobiográfica, assim como Parente, que discute o cuidado da terra a partir também da relação com seu pai.

Pema (2021) discorre sobre sua criação em uma casa com cinco mulheres de quatro gerações diferentes envolvidas pela costura. Sua produção remete à tal vivência, e enquanto artista, lhe interessa o debate sobre a visão subalternizada conferida à arte têxtil devido à sua associação ao feminino. Destacando a fluidez da costura e sua capacidade de transformação de materiais, Pema demonstra sua familiaridade com esse universo e em seus trabalhos podemos perceber a subversão de seus usos cotidianos para a elaboração de peças bastante particulares, dialogando com sua história, mas correndo em paralelo com ela (Guasch, 2009).

A série *Trama* (2019-2021) apresenta fotografias de partes do corpo impressas em tecido. Elas estão fixadas em bastidores, e não é muito fácil identificar que partes apresentam. É possível aferir que se trata de pele, de dobras, mas nem sempre o referente da fotografia é perceptível com clareza. Sobre essas impressões são bordadas diversas casas, delicadas arquiteturas de linhas verticais, horizontais e diagonais que em formas simples desenhavam bairros, vilas e em alguns casos também casas isoladas. Esses elementos lineares destoam da textura da fotografia ao fundo, que por sua vez, em oposição ao mote de Parente, apresentam o corpo não como instrumento de orientação, mas sim de uma possível desorientação, que contrasta com o desenho



facilmente reconhecível das casas e com o bastidor, que delimita um espaço específico para a atuação da artista, assim como em alguns dos trabalhos de Parente (Fig. 5).



Figura 5. Julia Pema: *Trama*, 2019/2021, impressão fotográfica sobre tecido em bastidos e bordado, dimensões variáveis. Fonte da artista.

A construção dessas pequenas arquiteturas estabelece relações com as imagens do fundo, ultrapassando linhas e formas, reforçando traços ou se sobrepondo a eles. A cor da linha varia em razão da cor da fotografia, procurando um contraste entre claro e escuro que destaca as camadas da sobreposição. Um outro trabalho da mostra também sobrepõe elementos díspares indicando a possibilidade de atritos e produção de sentidos em sua reunião: no vídeo *Interiores* (2019), combinam-se a imagem de uma barriga que respira com a de uma parede. A textura das superfícies se mistura a ponto do umbigo por vezes parecer um buraco e de termos a sensação que a parede respira (Fig. 6).



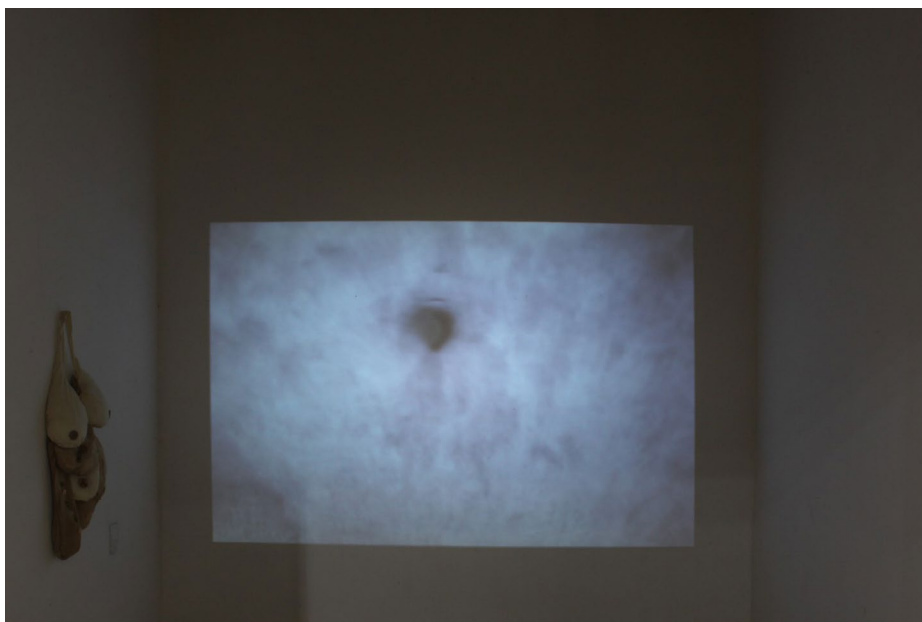


Figura 6. Julia Pema: *Interiores*, 2019. Videoarte. Fonte da artista.

No caso dessa obra, o fazer têxtil surge mais como metáfora do que como técnica e podemos pensar na transparência entre as camadas como um véu e até mesmo no ato de sobrepor como uma espécie de costura. Penso que, apesar da discussão sobre o têxtil, o tema do corpo pode ser considerado a linha que amarra todos os trabalhos da exposição de Pema, ainda mais se pensado à luz do conceito de corpo mídia de Greiner. Para a pesquisadora,

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à



qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (Greiner, 2005, p. 130-131).

Ao sobrepor a imagem de seu ventre à parede, Pema negocia uma relação entre o corpo e o mundo, sem hierarquizar essas duas dimensões. Ao combinar casas e paredes sobre imagens do corpo a artista atrita as duas dimensões, mostrando que o corpo faz o espaço e o espaço faz o corpo, em um recorte que privilegia o contexto doméstico, mais uma diferença do trabalho de Parente, que lida com um fragmento da imensidão do campo. Para Pema, a imensidão é um mergulho para dentro, que pode ser infinito, apesar de ocorrer nos limites do corpo e da casa.

Mas o que ocorre se esse mergulho sobre o corpo deformar sua configuração, indo além da justaposição e do atrito de elementos distintos? Uma consequência podem ser os trabalhos da série *Mamíferas* (2020), projeto produzido em colaboração com Pâmela Fogaça. Nessas duas peças vestíveis disponíveis para uso do público, diversas mamas se projetam de uma estrutura que, como um colete, pode recobrir a parte frontal do tronco (Fig. 7).

Simultaneamente roupa e prótese, a multiplicação das mamas e suas formas irregulares indicam outra desorientação, agora induzida por um objeto que, cobrindo o corpo, substitui nossos pares de mamas humanas por uma outra configuração. Ao observar os seios murchos, seus sulcos e costuras, distanciamos-nos de uma imagem idealizada desses órgãos ao mesmo tempo que o seu número desproporcional causa estranheza. Os vestíveis de Pema e Fogaça evocam a animalidade dos outros mamíferos que possuem mamas em número superior as nossas, e um certo aspecto monstruoso. Ainda assim, neste trabalho os seios são colocados em uma configuração que tem alguma relação com a sua configuração nos seres humanos, pois, quando vestidos ao redor do pescoço, pendem para baixo, partindo do peitoral, e avançam sobre o tronco. Em um outro projeto da artista, uma parte do seio, o mamilo, terá protagonismo, ao mesmo tempo que se afastará da



referencialidade do corpo, induzindo um estado de desorientação ainda mais radical.



Figura 7. Julia Pema e Pâmela Fogaça: *Mamíferas*, 2020. Vestimentas, dimensões variáveis. Fonte da artista.

Petit Pois, de 2021, é composto por uma trama produzida por diversos adesivos com imagens de mamilos fixados sobre uma estrutura de vidro e madeira. Com a transparência da superfície e sua posição de destaque no centro da galeria, é possível perceber que ele se combina a outros trabalhos, atritando os pequenos pontos com outras imagens. A estranheza em encontrar partes tão específicas do corpo deslocadas de seu local original, agora imbuídas da função de comporem um padrão, é reforçada pela estrutura em vidro e madeira que com seus ângulos retos se distanciam de referências orgânicas (Fig. 8).





Figura 8. Julia Pema: *Petit Pois*, 2021. Adesivos sobre vidro, dimensões variáveis. Fonte da artista.

Na primeira montagem da mostra Pema fixou os adesivos em uma parada de ônibus, uma escolha semelhante em termos de oposição entre os adesivos e a sua estrutura de apresentação. No entanto, tal proposição se diferencia por levar para o espaço público uma parte do corpo que, embora compartilhada por homens e mulheres, costuma ser frequentemente censurada em corpos femininos, como é possível aferir pelas frequentes interdições em redes sociais que não ocorrem com mamilos de homens. Em *Petit Pois* o marcador de gênero que classifica mamilos se dissipa, pois, distantes de seu corpo de origem e próximos uns



dos outros, eles se distanciam da binariedade, contribuindo para uma outra concepção sobre o corpo a partir da fragmentação e de sua apresentação como um padrão de cobertura em superfícies planas.

A partir da análise dos trabalhos de Pema que transitam entre a combinação de imagens de corpo com a casa e da exploração de partes do corpo que se distanciam de sua configuração original, ocupando inclusive o espaço público, é possível perceber que a reflexão poética da artista se aproxima de um desejo de provocar a desorientação a partir da imagem do corpo, dificultando sua codificação imediata a partir de estratégias de fragmentação e inserção em contextos incomuns.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aproximação entre as duas exposições permite o estabelecimento de diferentes relações que oscilam entre o estranhamento e a familiaridade como chaves de acesso para a orientação ou a desorientação a partir da imagem do corpo. Nos trabalhos de Parente, o corpo surge como guia, instrumento que permite o cultivo e o desenvolvimento da cultura. A partir do corpo, é possível orientar-se e produzir, localizar-se e se inscrever no mundo. No caso da produção de Pema, as imagens do corpo sugerem a confusão e a fusão entre elementos como uma forma de desorientar o público, que encontra fragmentos de corpos deslocados e em contextos que dificultam sua percepção usual.

No entanto, mesmo com essa distinção, os trabalhos possuem certas fissuras, pois as estratégias de Pema, como uma peça vestível ou mesmo o uso dos bastidores e da costura pode trazer familiaridade apesar do estranhamento com a configuração de algumas apresentações do corpo. Por outro lado, é necessário compreender alguns códigos e reconhecer os instrumentos de medida utilizados por Parente para materializar suas ideias e, em alguns casos, suas sugestões de orientação bem como suas materialidades podem induzir também à desorientação.

Chama a atenção que, em ambas as exposições, existam proposições interativas, pois elas permitem ao público um outro tipo de



relação com as ideias propostas, que ultrapassa o sentido da visão costumeiramente privilegiado nas artes visuais. Pensando o contexto pós-pandêmico, tal desejo de participação do público reforça a importância da reabertura das exposições e permite uma experiência física particular na sequência do distanciamento social e do aumento abrupto de experiências realizadas remotamente e por meios digitais. Se, a partir da teoria de Greiner, é possível pensar na mútua relação do corpo que constrói o espaço e do espaço que constrói o corpo, as proposições de Parente e Pema, ao discutir o corpo como instrumento para orientação e desorientação, partindo de fazeres cotidianos em contextos familiares, assinalam a particularidade das experiências sociais elaboradas a partir de processos de criação, originando outras experiências entre corpo e espaço derivadas de proposições artísticas.



REFERÊNCIAS

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Considerações sobre as artes visuais e a covid-19 a partir do HIV/aids. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 277-294, jul-dez 2020. DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.2.277-294>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/3811/0>. Acesso em: 12 jun. 2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: UNICAMP, 2004.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías visuales**: Del archivo al índice. Madrid, España: Siruela, 2009.

NASCIMENTO, Karina; PORCIÚNCULA, Jessica. Apresentação. In: PEMA, Julia. **Tramóia**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021a.

NASCIMENTO, Karina; PORCIÚNCULA, Jessica. Apresentação. In: PARENTE, Pedro. **Um palmo de mundo**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021b.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PARENTE, Pedro. **Um palmo de mundo**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021.



PEMA, Julia. **Tramóia**. Pelotas, RS: Karina do Nascimento de Souza Lima, 2021.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU, 2017.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas**. Tradução: Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Ricardo Henrique Ayres Alves é doutor e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Bacharel em Artes Visuais (FURG). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI), historiador da arte e artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano.

